

「感性」の上演劇と変容する生成期の近代美学

―ジャン・ジャック・ルソーのメロドラマ『ピュグマリオン』を巡る一視座(2)^①―

馬 場 朗

第三節・絵画パラダイムへの疑義もしくは近代美学最初の変容へ

まず第一節で触れた自伝小説の試みとの関連に話を戻してみたい。第一節では敢えて触れなかったが、実はこの関連の中でルソーのメロドラマは、彼の若書きの喜劇『ナルシス』と連動する。成る程、ルソー自身はこれら二つの劇作を関連させる如何なる言及も残さない。しかし、自身の作家としての経歴の最初と最後にほぼそれぞれ位置するこれら二つの上演劇を、そのルソー本人が全く結びつけていなかったことなぞむしろ有り得ない。それ故、スタロバンスキやド・マンの様に、研究者達がこれらを比較・連接する試みが今迄無かった訳でもない^②。

確かに、これらの喜劇とメロドラマは、どちらも劇の当の作者が作品内部の主人公達に重ねられると言って良い。それも、彼ら自身が深く関係する作品(『ナルシス』は女装の自画像、『ピュグマリオン』は自ら制作した女像)を愛する主人公達にルソーが重ねられるのである。メロドラマ『ピュグマリオン』は、既に述べた様に現代のテュロス(Tyros)、虚飾の町パリ^③で成功を追い求めた作者ルソーの過去の「自己」を相対化し反省する姿を「読者・観劇者」に告げる。「テュロス、絢爛豪華で尊大なる町よ。お前を輝かせる技芸の数々の記念碑もはや私の心を惹き付けはしなう」(II, 1225)。既に喜劇『ナルシス』も、その初演翌年(一七五三年)の台本出版の際付された「序文」で、こ

の喜劇を介して作者ルソー自身の若き姿を反省的に示唆していると思われる。即ち、(ルソー的用語に従えば)「利己愛 (amour propre)」に捕われた過去の「自己」を乗り越える「作者」ルソーが、「偏見と錯誤の時期 (ces temps de préjugés et d'erreurs)」にあった自らの過去の姿である。「作者」という資格 (qualité d'Auteur) をそれほどまで評価していたこの偏見と錯誤の時期の間、時にはそんな私が自分自身これを得たいと切望したのは驚くことではない。私の筆から世に出た詩や殆どの著作、中でもとりわけこの喜劇『ナルシス』が作られたのは正にこの時期である」(962)。この点で、これら二つの劇作品は確かに連続する。

しかしながら、そこには微妙だが重要な差異が存在する。成る程、主人公とこれに重ねられる作者ルソーはいずれにおいても「利己愛」を乗り越えることが前提とされる(無論、それが客観的に成功したのか、そしてまた同時代の人々がルソーの思惑通り受け取ったかの検証は今⁽⁴⁾は措く)。とは言え、喜劇『ナルシス』では「利己愛」からの離脱は最後に訪れるものでしかない点に注意しよう。これに対して、音楽劇『ピュグマリオン』は、そもそも冒頭の主人公の独白によって、かかる「利己愛」からの意図的隔たりが既に終了した地点から劇が始まる。「賞賛や栄光はもはや私の心を高めはしない。後世からそれらを受け取るであろう人々に褒めそやされてももはや私の心には触れない」(1224-1225)。とすれば、次のことが言える。喜劇『ナルシス』は、その結末に至るまでの殆どの部分において、主人公ヴァレールが「利己愛」に翻弄される否定的世界である。それに対して、メロドラマ『ピュグマリオン』は、むしろ「利己愛」が一度乗り越えられた言わばより高次の世界から始まるのである。

これら二つの劇作品のこの差異を文学史的に重要な先行作品に即して考察してみたい。これら二つの劇作のおそらくより直接的な参照作品であるオウィディウス『変身物語』のことではない⁽⁵⁾。むしろ、(ルソーが直接に読んだ事実⁽⁶⁾(II, 466)が確認できる)中世のある著名な文学作品である。そもそも、ともに「自己を巡る愛」にまつわるナルシ

ストピュグマリオン⁽⁷⁾の二つの物語を對比させるばかりか後者の優位を強調するのは、ルソーの場合が最初ではない。事実、中世のジャン・ド・マン『薔薇物語』第二部は、ピュグマリオンの物語をナルシスのそれと明確に對比させ、以下の様にピュグマリオンに語らせる。「しかしこうしてみると私の方が狂気の度合いはより小さい (moins fous) というものだ。望む時にその近くに行って、引き寄せ、抱き締め、接吻し、そうすることで一層苦しみに耐えることが出来るのだから。ナルシスは泉の中に見ているそれを所有する (avoir) ことはできなかったのだから」⁽⁸⁾。ここで二つの物語の明確な対比は、(第二部のほぼ五〇数年前に執筆されるギョーム・ド・ロリスによる)『薔薇物語』第一部と第二部の対立にも繋がる極めて重要なものである。ここでジャン・ド・マンが、ナルシスとピュグマリオンの物語を、言わば二つの異なる感官の対立として捉える点に留意しよう。即ち水面に映る視覚イメージの虚妄性と、彫刻という触覚性の与える実在性の対立及び後者の優位である。

この視覚と触覚の対比は、美術史家ブリュームが分析した様なマニエリスム期ポントルモの絵画『ピュグマリオン』⁽⁹⁾を巡る絵画と彫刻の比較論 (paragone) に結実するものでもあろう。注目したいのは、この比較論がルソーのこれら二つの上演劇のうちに、ジャン・ド・マンによる触覚性重視の枠組みも含めて、確かに引き継がれる可能性である。喜劇『ナルシス』は、主人公ヴァレールの肖像画という絵画的視覚性を批判する物語ではないかということである。とすると、音楽劇『ピュグマリオン』は、これに対して、むしろ彫像ガラテという彫刻的触覚性への賛美と憧憬が歌われかつそれが彫像生動化へと結実する物語となる。かかる観点からは、二つの劇作品は、あたかも視覚的なものを捨てて触覚的なものへ、或は絵画性を捨てて彫刻性へと向かう筋立てを持つ。

特に音楽劇『ピュグマリオン』は、若書き故に巧妙な筋展開に傾きがちな喜劇『ナルシス』よりも筋が単純だけに、遥かに明示的にこれら諸感覚各々の有り様とそれらの錯綜が示される。「見る・見られる」視覚性、音楽的音響

を含めた「語る・聞かれる」「聴覚性、そして「触れる・触れられる」触覚性、これら諸感覚の力動的関係が繰り広げられるのである。更にはかかる感覚的關係の場の中に、劇作内部の作品ガラテと作者ピュグマリオンのみならず、劇作の作者ルソー・鑑賞者が深く巻き込まれて行く。言わば、この音楽劇は既に本論冒頭で述べておいた様に、諸感覚の關係の織りなす「感性の上演劇」でもあるのだ。

確かに、今しがた述べたルソーと鑑賞者それぞれのこの音楽劇への関りは、以上の諸感覚の役割を考慮に入れずともある程度は了解できるところがある（とは言え諸感覚の演ずる役割がそれで減じる訳では全くない）。まずこの点を押えておこう。既に作者ルソーがこの音楽劇に深く重なる可能性については既に第一節で確認した。自伝小説の試みに代表される様な、作品の内に作者の声を込める方向それ自体を芸術的に表明するために、ピュグマリオン説話はルソーにとって格好の材料でもあった。しかし、そもそもピュグマリオン説話というメタ的物語自体は単に作者と作品を巡るものであるばかりではない。というのも、ベツチュマンが指摘する様に、作者ピュグマリオンは、同時にその作品の（おそらく最初の）鑑賞者ピュグマリオンでもあるからである。⁽¹⁰⁾ かかるピュグマリオンニズムの鑑賞者は彫像制作者だけでなく彫像の第一の鑑賞者たるべきその主人公に同一化し、その彫刻家と同様その作品を恰も「生命」を帯びるものとして受容する。確かに鑑賞者が作品中の登場人物に自己を重ねるのは別に目新しいことではない。⁽¹¹⁾ しかし、女像以外の登場人物との対話を意識的に排除した上で、己の周囲に全く気を向けずガラテにのみ没頭し独白に心を委ねるこのルソーの音楽劇の主人公の姿は、作品鑑賞のあるべき姿を鑑賞者達に示す。鑑賞者がこのピュグマリオンに見出すのは、作品に魅惑される主人公のみならず、（彼の作品及びこの音楽劇自体に没入する様要請される）彼らの鑑賞形態の自己言及的な姿でもある。この点で、一八世紀における「演劇性（theatricality）」から「没入（absorption）」への美的パラダイム転換を主張するフリードの語彙を借りるならば、この音楽劇は正に「没入」を舞

台化したものでもあろう。しかも、ピュグマリオンニズムの鑑賞者は同時に自らを作品に没入するピュグマリオン的制作者でもあることを忘れるべきではない。特にルソーの場合、彼の自伝小説の試みとのありうる連続性ゆえに、かかる解釈へと我々を一層導くことになる。則ち、この音楽劇の鑑賞者は、劇場において鑑賞者が作品内部で呈示される作品を制作・鑑賞する二重性に貫かれたピュグマリオンに同一化することを求められる。かかるピュグマリオンの二重性の内で、鑑賞者への劇作品全体への「没入」を要請する独自の「感性」が改めて強調されねばならぬ。

ここで、古来ピュグマリオンニズムを主題とした無数の芸術作品群のなかで、ルソーのそれが「上演に基づく」ジャンルに属することに注意を向けたい。従来の研究では十分に指摘されなかった事実だが、一八世紀においてルソーのメロドラマやラモールのアクト・ド・バレエの様な「上演劇」としてのピュグマリオンニズムは作品数からも決して軽視できる存在ではなかった。⁽¹³⁾そして、詩文や造形作品とはことなり、鑑賞者は劇場内空間においてまさに舞台で五官を持つ生身の人間としての俳優たちによって演じられる世界により直接対峙する他無くなる。特に不動の物言わぬ彫像を彫像役の「生身の女性」が演じるだけでなく、彫像が生動化し声を発しピュグマリオンと抱擁し合うクライマックスがまさに（造形芸術や詩文以上に）眼前に視聴覚的に現出する。無論、ルソーはラモールのアクト・ド・バレエによる上芸術形式のピュグマリオンニズムを批判していた。既に指摘した様に、ルソーのメロドラマは主人公の独白を中心とする情念の内面化によって、同時代のフランス・オペラの「驚異の詩学」に基づくピュグマリオンニズムに対抗したのだった。しかし、ルソーはかかるドラマ的内面化を、この上演劇という形態と不可分な感性的な契機を強調することで（同時代のフランス・オペラとは違う形で）徹底させた点と本論者は考える。本節はかかる感性的契機を「触覚性」に見定める。また本節の分析に際してはルソーによる台本に示された情報を基本とする。ルソー自身の「ト書き」の指示もまた、同時代上演における台本の歴史的地位向上も念頭に置いた上で、⁽¹⁴⁾著者の構想する上演形態

に直接関るものとして重視する。

では、この音楽劇を、「感性の演劇」として分析するにあたり、都合上この劇全体を以下の四部分に分けておこう。

(1) 冒頭ピュグマリオンの独白から舞台奥の彫像のヴェールがはらわれる直前迄 (II, 1224-1226)、(2) その脱ヴェールから始まり更なる完成のための鑿の一打ちを(一時的に生命化の兆しを見せ)跳ね返す彫像にピュグマリオンが驚嘆する迄 (1226-1227)、(3) そしてかかる驚嘆がピュグマリオンの殆ど錯乱的な迄のガラテへの想いとなりウェヌスへの生命化の祈りへと繋がるところ迄 (1227-1229)、(4) その祈りの後から生じるガラテの最終的な生命化と二人が互いを触れ言葉を交わす結末迄 (1229-1231)、以上の四つである。

まずは分析を作品内部の登場人物達に限定しよう。つまり、基本となる舞台上の作品ガラテと作者ピュグマリオンとの間のやり取りを中心に検討する。確かに、(1) から(3) に至るまで感官として最も顕著なのは可視性もしくは視覚であるように思われるし、実際この感官はまさに(4)の生動化を最初に認める感官でもある。これに次いで大事となってくる、ピュグマリオンの独白そして生命化直前の祈願は無論のこと音響・聴覚的なものである。とすると今しがた我々が注意を向けておいた触覚の重要性は、結末の(4)でガラテが生動化し、自分の周りの無生物の石材そして恋するピュグマリオンという精神的生命体を手で触れるまで浮上しないのだろうか。しかしながら、そもそも、この音楽劇のメロドラマという独自の形態では、ト書きで指示されるパントマイムとしてのピュグマリオンの動作はむしろそこだけ合奏伴奏が付くことでかえって強調される。そしてかかる身体動作は視覚以上に実は極めて触覚的な行為である。移動する舞台の床と空気の抵抗が何よりも俳優の身体の触覚に結び付くからである。とりわけ、そのようなパントマイムで示される(1)のト書きでのピュグマリオンの彫像制作を巡る幾つかの(手に関する)所作の指示(「彼は机の上から自分の仕事道具を『手に』取って (*prend [...] les outils de son art*)、彼の粗彫り段階の作

品の幾つかに時々鑿を数回ほど加えに (donner [...] quelques coups de ciseau 行へ。)(1224)；「彼は尊大にも自分の道具を投げ捨てる (jette [...] ses outils。)(1224) [論文筆者の強調]」もすぐ後に述べる様に注意しておきたい。そして、以上のト書き部分と同じく、(2)のヴェールの除去と更にはより直接的なガラテへの接触としての最後の鑿の一打ちという彼の手の所作そしてそれにまつわる台詞に込められた含意も決して見逃すべきではない。「(彼はじぶんの槌と鑿を「手に」取り (prend son maillet et son ciseau)」、ついでゆっくりと進み、躊躇いながら彫像のある台座に上がるが、その彫像にあえて触れる (toucher) 様子を見せない。ついに手の鑿が既に振り上げらるるが彼は動くのを止める。[ピュグマリオン] ひどく震える (tremblement)！ひどく心が混乱する！鑿を持つ手が上手く定まらぬ (tiens le ciseau d'une main mal assurée) [中略] であらず。…どうしても。すべて駄目にしそうだ。(勇気を奮い起こし、そしてついに鑿を示しつつ (présentant son ciseau) ただ一打ちを与える (donne un seul coup)。すると恐怖にとらわれてその鑿を落し大きな叫びを挙げる。[ピュグマリオン] ああ！「恰も彫像の」この肉体がびくびくと震えこの鑿を押し戻す感じだ (je sens la chair palpitant repousser le ciseau)」(1226-1227) [論文筆者の強調]。何故なら、これらの極めて触覚的な行為が、共に「彫像との最初の対面」と「生命化の兆しの最初の現れ」という枢要な転回点を構築するからである。

無論、この(2)での特にピュグマリオンの鑿の一打ちへの彫像からの押し返しは予見的な形で、あの(4)の生命化後のガラテによるピュグマリオンへの感動的な接触へと鑿がらねばならぬ。有名な箇所だが、改めて注意深く検討してみよう。興味深いことに、最終部をなすこの(4)において、(2)の最後でのその様な相互性(「鑿で触れる・彫像から触れられる(押し返される)」)は反復される。成る程、この触覚的な相互性はすぐに視聴覚の次元でも(つまり「互いに話す・互いに聞く」「互いに見る・見られる」)確認できよう。とは言え、まずは二人の間の「私！」

という発話の反復、そして視線の交換（「ガラテは彼の方に進み、彼を見つめる（*le regarde*）。彼は急いで立上がり、両腕を彼女のほうに伸ばし恍惚状態で彼女を見つめる（*la regarde*）。」（1230）『論文筆者の強調』）自体、まずはガラテによって二度繰り返される「自身に触れる」から発している。（「ガラテは自分の身体に触れて（*se touche*）言う。）私（*Moi*）（恍惚状態になったピュグマリオン。）私（*Moi*）（ガラテ、再び自分の身体に触れる（*se touche encore*）。）これは私（*Moi*）」（1230）。それだけではない。その直後のト書きにある様に、ガラテが「一個の大理石」に「触れて」「これはもう私ではない」と発話し、次にピュグマリオンと互いに視線を交わした後である。ガラテとピュグマリオンは、（2）の最後のあの「鑿で触れる・彫像から触れられる（押し返される）」という触覚的相互性を更に進展させる。つまり、互いが互いに対して「触れる・触れられる」ことが、ガラテに「これ」「彼女が触れたその彫刻家」も私（*encore moi*）」そしてピュグマリオンに「私はお前によってのみ生きる（*je ne vivrai plus que par toi*）」（1231）という相互に呼応し合う最後の台詞を発話させ、この音楽劇が閉じられる。とすれば、舞台上のガラテとピュグマリオンとの間の諸感覚作用において「触覚」の果たす枢要な役割はやはり否定できない。

実際、この点は、先節で触れたルソーのメロドラマが仮想敵としたオペラ・バレエ第五幕そしてアクト・ド・バレエのピュグマリオン劇と比較するとより鮮明になる。ド・ラ・モット台本、そしてこれをもにしたバロ・ド・ソヴォの改編版いずれも、この様に直接には「触覚性」は言及されないからである。成る程、アクト・ド・バレエ『ピュグマリオン』のラモーによる序曲では冒頭すぐ彫刻家ピュグマリオンを示すアトリビュートたる鑿の彫刻制作の音が音響的に見事に示されはする。しかし、触覚性が間接的ながらも呈示されるのはこれに尽きる。ルソーの音楽劇でたびたび言及された「鑿を持つ・取る」等の所作の指示自体が存在しない。ド・ラ・モットらのオペラ・バレエ、ラモーらのアクト・ド・バレエ、そのいずれにおいても劇行動の始まりから結末に至るまで「触覚」的契機は

ほぼ完全に姿を消すのである。むしろド・ラ・モットとバロ・ド・ソヴォイずれの台本でも、生命化後の彫像によって強調されるのが正に視覚であることに着目しよう。そして、驚くべきことに、ここで視覚は声よりも上位に位置づけられさえする。「でもこれ (cet objet)」「ピュグマリオン」は何なのかしら？ 私の心はこれに喜びを覚えるし、それを見ることで (en le voyant) この上ないよい気持を感じるわ。」「私」「ピュグマリオン」には何とも幸福な運命であることか！あなたが私の心を分かち合ってくれるとは。私がこのことを最も良く知るのはあなたの声 (votre voix) によってではない。あなたの両目のうちに (dans vos yeux) 私の心を感じるのを再び認めるのだ」⁽¹⁵⁾「論文筆者の強調」。おそらくルソーは、自らの宿敵ラモアの代表作品が含まれる当時のフランス・オペラのピュグマリオンズの本質の一つをここに認めた筈である。だからこそ、ルソーはまさに上記音楽劇の視覚偏重の演劇性に対して、ト書きと台本を介してむしろ触覚性重視の上演を意図したとさえ言うべきであろう。

以上の観点を踏まえつつ、次に我々の分析を（既に両者のその作品への重要な関りを我々が言及した）作者（劇中のピュグマリオンとその背後にいるルソー）そして鑑賞者の位相に改めて向けてみよう。まず、この音楽劇の鑑賞者達はガラテという美しき彫像にのみ焦点を合わせるのではないという平凡な事実に留意しよう。むしろ彼ら・彼女らにとって舞台上で最も長く注目せざるえぬのは、圧倒的に彫像制作者たるピュグマリオンの台詞と一挙一投足である。そしてここで強調されるピュグマリオンの「触覚」は、「ヴェールに触れこれを取り除く」以上に「鑿の一打ちをガラテに加え撥ね付けられる」という彼自身の創造過程それ自体と不可分でもある。そもそも、同時代のデイドロのあの有名なファルコネのピュグマリオン群像への批評の一文と見比べれば解る様に、この部分は本来もとのオウイディウス原典の記述を全く改編したものである。デイドロは、オウイディウス原典の彫像完成後のピュグマリオンの愛撫の際のある種の錯覚的感覚、すなわち「触れられた身体に「触れる」指が跡を残すのではと思う (credit tactis

digitos insidere membris⁽¹⁶⁾」を実はかなり忠実になぞる。「そこに指をあてて」らん。すると物質が固さを失いあな
たが押すのにあわせてへこみそうだ (appuyez-y votre doigt, et la matière qui a perdu sa dureté cédera à votre impres-
sion⁽¹⁷⁾)。これに対して、ルソーが念頭に置くオウィディウス原典はむしろ先の箇所直前の「ピュグマリオンは」口
づけを与えるそれが返ってきたと思う (Oscula dat reddique putat)⁽¹⁸⁾」だが、ここの愛撫が、彫像制作の一打ちに
完全に取って代わられることに注意したい (il en donne un seul coup... je sens la chair palpiter repousser le ciseau
(II, 1227)) (つまりルソーにおいては「彫像制作」が必ずしも未だ終わっていないのである)。いや、そもそも鑑賞
者達はこの音楽劇が始まる前から、そして開始直後の既に言及した「ト書き」から、彫刻家ピュグマリオンの触覚的
造形による「作品創造」を心の内で何度も反芻するであろう。そして、恰もピュグマリオンの創造的形成を担う「触
覚」は生動化するガラテの「自我の生成・創造」と不可分な触覚へと受け継がれるかのようでもある。則ち、この
「感性の上演劇」によって、鑑賞者達は「触覚性」を介して作者ピュグマリオンそしてその背後にいるルソーが「苦
悩・没入」し続けた「芸術創造」これを「没入的に」追体験する特殊な演劇性のうちにある。

とは言え、この音楽劇で示される独自の感性は決してルソーのこの上演作品にのみ当て嵌まる周縁的なものではな
い。ここでルソーの音楽論(中でも『言語起源論』と『音楽辞典』)を中心とする美学的論考の一つの基本的立場と
これが結び付く可能性に着目したい。それは、『言語起源論』の段階で最も明示的に語られる、反視覚性・反絵画性
の立場である。実はこれは彼の音楽美学においては少なくとも『言語起源論』そして『音楽辞典』の項目「オペラ」
の段階に初めて登場する。つまり、これら以前の例えば『百科全書』の膨大な音楽項目や『仏音楽書簡』、そして興
味深いことに『言語起源論』の直接の草稿とされる『旋律の原理について』では存在しない。おそらく一七五〇年代
後半から一七六〇年代初めの間に亘るとされる、『言語起源論』とその音楽項目「オペラ」の執筆期に浮上した立場

である。既に他の論考で詳しく検討したのだが、この反視覚・反絵画的立場はとりわけ『言語起源論』前半部の言語論と後半部音楽論を繋ぐ重要な役割さえ担う。⁽¹⁹⁾ 事実、『言語起源論』第一章では人の音声の言葉の継起性が、視覚記号の全体瞬時的な正確性に対比されつつ、他者の関心を惹き付ける力が強調され（「語りの連続的な印象は、繰り返しあなたの心を打つことで、その対象自身が一目で全てを見てとれるように目の前に存在するのとは別の感情 (emotion) をまさに与える。」「中略」結論として、視覚的な記号は模倣をより正確に行うが、音は関心をより上手に引き起こす (V.377-378 (ch.I))、第十六章では音楽の模倣による人と人を情動的に結びつける力が、絵画の冷たい模倣に積極的に対比されることになる（「そこから絵画はより自然に近く、音楽は人間の技により依っているのがみとれる。また、一方は他方よりもまさにそれが人を人により近づけ我々同胞についての何がしかの観念を与えてくれるが故により多くの関心を引き起こすことも了解できる (421 (ch.XVI))。また、既に先節で触れた様に、ルソーの音楽劇作品が内在する「驚異の詩学」批判もまた、まずはかかる「驚異」の視覚性への批判でもあり、それが『音楽辞典』の項目「オペラ」の絵画的批判に連なる。「絵画の模倣は常に冷たい。何故ならそれには心を少しずつ活気づけるあの諸観念と諸印象の連続がかけているからであり、全てが目最初の一聲で語られるからである (958)」。更に言えば、『新エロイズ』『第二の序文』での以下の発言は、上記音楽的言語論・オペラ論における全体瞬時的な視覚性に対する、音楽的時間の漸進的展開の反復的力動性を明るみに出す。「彼らの手紙は一度に関心をかき立てることはありませんが、少しずつ心を惹き付けるのです。」「中略」そこには感情があるのであって、これが次第に心に伝わっていくのです。」「中略」これは一つの長いロマンス（＝恋歌）で、その一節だけでは何も心に触れるものはないのに、その連続が最後には効果を生むのです (II, 18)」。

この観点からすれば、これら『言語起源論』等のテキスト群執筆と、おそらく時をおかずして音楽劇『ピュグマリ

オン』が起草された事実は偶然の一致では決して無い。特に触覚性を中心とする「感性の上演劇」として捉えた場合、この音楽劇は上記の反視覚・反絵画的なルソーの美学上の立場に対して極めて重要な示唆を与える。二点を指摘したい。

まずはこの音楽劇とほぼ執筆期に近い『エミール』第二篇での、「触覚性」により根源的な役割を与える記述との連続性である。『エミール』第二篇においても、この音楽劇以上に「触覚」の重要性が強調されている。確かに、「言葉」や抽象的な「観念」ではなく「もの」による教育を重視する限りで、『エミール』が言語教育より視覚教育を重視する余地が全くない訳ではない（実際、視覚イマジユの力を音声的言語よりも評価する有名な文面が第四篇後半部にある（IV, 645-648）⁽²⁰⁾）。しかし、かかる視覚教育は、理性獲得以前の「観念（ideas）ではなく映像（images）を受け取る」（344）子供にとってさえ必ずしも理想的なものではない。ルソーは言う。「目しか必要としない勉強に子供に従事させるのが適切だということを耳にする。目しか必要とされない何らかの勉強がもしも現実にあるとすれば、そういうこともありうるだろう。しかし、私はそんな勉強なんて知らない（IV, 348）」。そして、かかる視覚の十分さを強力に補完する感官、それが、『エミール』第二篇での五官教育で五官の最初に最も基本的なものとして登場し、「その使用が我々の保存に必要な認識を最も直接に与え」（389）かつ「その活動は目が覚めている間は決して中断されず」「常に行使用することで「五官のうちで」最も早くその経験を得る」（381）触覚に他ならない（379-3791）⁽²¹⁾。事実、触覚は、その運動性との密接な関連とも合わせ視覚を支えるものであり、更には聴覚の代わりさえすると言われる。「視覚的器官を触覚的器官に従わせ、言わば前者の感官の性急さを後者のその重い足取りの規則的な歩みによって抑えねばならない。」（IV, 392）：「訓練された触覚が視覚を補うのだから、それはまたある程度まで聴覚を補うことが出来るではないか」（389）。成る程、『エミール』第二篇での五官教育の記述を直接そのまま美学的観点

の中に組み込むことには無理があろう。しかし、『エミール』第二篇と通底しようこの音楽劇での触覚性への強い関心が美学史上示唆的なのは、それがすぐ後の同時代のあるドイツ人の美学的論考と連動するためでもある。

即ち二点目として着目したいのは、正にこの連動が、この音楽劇の持つ美学史的な更なる射程を示してくれる可能性である。ドイツの文人ヘルダーによる『彫塑 (Plastik)』は一七七八年すなわちルソー没年に公刊された。著者自身によるとその基礎部分は一七六八年から一七七〇年に起草され、更に約七、八年に亘りこれに修正を加えて公刊されたことになる。ヘルダーは、この論考で同時代の視覚と絵画重視の美学に明確に異を唱え、彫刻を基本モデルとする「触覚の美学」を打ち建てる。言わばナルシ스의視覚世界の表層的幻惑からピュグマリオン的な触覚世界のより実体的イメージ生成へと大きな美学上の改編を企てたのである。確かに、ヘルダーの言葉通りなら『彫塑』の殆どが最初の草稿段階で出来上がっていたのだから、ルソー音楽劇の(リヨン及びパリ)初演からの、更にはその台本テキストからの直接の影響関係はないと考えたほうが無難なのだろう。実際、ルソーの音楽劇どころか彼の名前さえ『彫塑』に見出すことはできない。しかし、この『彫塑』の副題、「ピュグマリオン」の造形する夢から「形と姿」に関して気がついた幾つかのこと (Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume)「論文筆者の強調」という正にこの著作全体にも関る次元、ここにピュグマリオンが登場する事実に注意したい(尚、本論者が確認したところ、本文中にもう一箇所、⁽²²⁾そしてこの著作の準備のために読んでいたモーゼス・メンデルスゾーン(23)の視覚重視の立場を批判するノートにもう一箇所、ピュグマリオンへの言及を確認できる)。ヘルダーもまた、中世ジャン・ド・マン以来の、ナルキッソスの視覚的イメージの表層性に対立するピュグマリオンニズムの可能性を展開したと言えるのである。実際、この点で、ヘルダーの著作はルソーの音楽劇の試みと確かに交錯する。そしてこの交錯は、一八世紀に成立した近代美学が最初に遭遇した根本的な改変を標づけるものでもある。そもそも一八世紀に

確立した最初の近代美学は、その学問上の直接の誕生の地ドイツで、そしてその文化状況と不可分なフランスでも、絵画的視覚性をモデルとしていた。ドイツでは、ライプニッツ・ヴォルフ学派の流れを汲むバウムガルテン、メンデルスゾーンやマイヤー更にはレッシングさえ、絵画的視覚表象のイリュージョンを芸術モデルとした。⁽²⁴⁾ 同じく、一七九九年のデュボスによる『詩画論』以来、フランス芸術論もまた、芸術という感性表現の力を自然記号のなかで最も力強い絵画的視覚記号に求めていた。誕生期の美学つまり近代的芸術観は、まさに佐々木の言葉を借りるならば「絵画の時代としての一八世紀」の深い刻印を帯びていたのである。⁽²⁵⁾ とすれば、ルソーそしてヘルダーが共に意図的に対峙せんとしたのは、正にこの誕生期の近代美学・近代芸術論を支えていた絵画的パラダイムであった、ということになる。しかし、この絵画的視覚性パラダイムはすぐに翳りを見せて行く。今しがた挙げた佐々木は、一九世紀に音楽性へと美的パラダイムが移行したとするが、ルソーは特に音楽論においてその先駆けをなしたとも言えよう。

無論、一八世紀絵画パラダイムに代わる一九世紀以後の新たな美的パラダイムモデルを特定するのが本論の目的ではない。⁽²⁶⁾ また、一九世紀以後の美的パラダイムが音楽性に基づくとする佐々木の見解にもより慎重でありたい。むしろ本論にとり重要なのは、一八世紀の絵画的視覚性パラダイムを乗り越えんとするルソーが、触覚性に一定の重きを持つ音楽劇を創り上げた理由である。特に、ルソー本人が基本的に視覚性にそもそも音楽性を対抗させていた。それ故にこそ、触覚性を自らの音楽劇で重視した理由がヘルダーよりも遥かに特定された意図を持つ。即ち、視覚性の全体瞬時的把握の持つ冷たい知性主義への批判は、ヘルダーの議論を俟たずともルソー音楽論の内に既にある。また、作品に表現される他者へのより強い一体化についても同じである。ヘルダーの触覚の美学にとつてより根源的な「生成」という観点についても、音楽もまた彫刻と同様に漸次的に時間軸の上で展開される点でルソー音楽論にとつて必ずしも無縁ではない。では、ルソーの音楽美学の枠組みの中で、それも音楽鑑賞の感性体験に即して示し難いこと、

しかしピュグマリオン劇の触覚性を介すならばより呈示し易い観点とは何だったのか。作者の創造過程の鑑賞者による感性的追体験、これである。ヘルダーにとつても触覚性の美学は、小田部の指摘によるならば、作者が彫刻に込めた「こよなく偉大な彫刻家の手から (aus den Händen des grössten Bildners) なり、その息吹 (Hauch) を隈無く吹き込まれて立っていた神聖な力溢れる形」を受容者が自らの「内的精神の手のもと指のもとで (unter der Hand, unter dem Finger unsers inneren Geistes)」辿ることを求めていた。それは、「愛好者がそれら (＝芸術家の作品) を触知し、彼らにまねて創造する (der (＝ ihr Werk) Liebhaber fühlt, schafft ihnen nach)」論文筆者の強調」こと、即ち鑑賞者に作者の「追創造 (nachschaften)」を要請することに他ならない。⁽²⁹⁾そして、そもそもオウィディウス以来のピュグマリオン説話では、美術史家ストイキッツァが指摘した様に「触覚」は(ルソーが知悉していた筈のコンディヤック『感覚論』(一七五四年)の彫像とは決定的に異なり)「彫像への愛撫」と同様に「モデリング」つまり「手による彫像制作」に重ねられる。そしてまた、既に見た様に、その系譜に連なるルソーの音楽劇は触覚性をやはり「彫像制作」にも結びつけていたのであった。これは、『告白』朗読とパリ帰還を計画し自伝小説を巡るパフォーマンスを本格化させつつあったこの時期のルソーにとって、ある意味で必然的な選択でもあったろう。一七五〇年代後半以後の彼にとって、作品内部で模倣される登場人物達の情念と行為を俯瞰的・全体瞬時に捉えんとする従来の絵画的視覚性の美的モデルはもはやその有効性を失っていた。ルソーは、作品のみならずその作者の意図をも生動化させる新たなピュグマリオンたることを鑑賞者そして読者に求める新たな美学を求め始めていたのだ。それはヘルダーが間接的な言い回しながら、「批評家 (Kritikus)」の後をこっそり付け回しその著作の意図を歪める「いかさま師 (Gaukler)」の対極においた、「作家達のピュグマリオンになること」(ein Pymalion seines Autors zu werden)「これに他なるまい」⁽³¹⁾作品を享受するとは、生動化させるに値すべき作品を生み出す希有な「作者」の身体と精神とが一体と

なったその創造の場への参与が求められることでもあろう。それはナルキッソスの鏡としての作品にではなく、作品と鑑賞者そして作者までもが互いに恰も触覚的に触れ合うピュグマリオンの芸術体験を目指す新たな美学である。

とは言え、本節最後に示しておきたいのは、ヘルダーが強く意識しながらも最終的に後景化させたものであり、ルソーが寧ろ最後まで排除しなかったものである。即ち、ピュグマリオンズムの「触覚性」に内在する「官能性」の契機である（これはまたルソー自身の『エミール』第二篇の五官教育における「触覚性」の議論では全く浮上しないものである点には注意したい）。確かにヘルダーの著作も、ピュグマリオンにまつわる副題を持つ限りで、その「触覚」が「恋するもの」達のそれであることに無意識的な訳ではない（但し以下の引用の「恋人」とは文脈上「芸術愛好家」でもある）。ヘルダーは言う。彫刻の場合とは異なり、絵画の様に遠くから作品を鑑賞する鑑賞者は、実は相手に触れることのできない恋人の様に不幸なのだ。「愛人を気楽に遠くから平面像として眺め、満足している恋人は悲しいものだ」⁽³²⁾。ヘルダーはまた他にもレダと白鳥やユピテルとダナエなどの逸話に触れている⁽³³⁾。しかしながら、それは決して積極的に強調されることはない⁽³⁴⁾。これに対して、ルソーによるメロドロムの最終場面の触覚的交感とはまさに「愛」の（たとえ純化された外見をもつにも関らず）「具体的生」の次元の感性的現実化に他ならない。この意味で、先ほど挙げた「鑿の一打ち」の場面もまたやはりデイドロ同様に伝統的ピュグマリオンズムの系譜に連なっていることに留意しよう。そして、無論これはピュグマリオンのみならずその作者ルソーの「生」の次元の介在であると同時に、やはり我々の鑑賞者の「生」の次元をもそこに呼び寄せるものであろう。

結び

一七一九年にデュボスは、一八世紀仏美学上最も重要な著作の一つとされる『詩画論』第一部四〇節「絵画の人間

に及ぼす力は詩の力よりも大きいものかどうか」において、全体瞬時的な把握に基づく点で圧倒的な絵画の優位を強く唱えたのであった。⁽³⁵⁾そして一八世紀を席卷する絵画パラダイムは正にこのデュボス以後急速に確立し、誕生したばかりの西洋近代美学の核心をなしていくことになる。さて、デュボスは同じ著作、上記第四〇節のすぐ後の第四三節において興味深い「イリュージョン」批判を展開する。重要なのは、作品の理想的鑑賞が古典主義的な「真実らしさ」を基盤としつつ作品の統一的で全体的な知的・客観的把握であるのをデュボスが忘れずに指摘する点である。「優れた絵画や劇詩から我々が得ることのできる快は、我々が二度目に見る時、それともはやイリュージョンの生じる余地のない (il n'y plus lieu à l'illusion) 時、より大きなものとなりさえする。「中略」かくして見事な悲劇あるいは美しい絵を二度目に見る時、我々の精神は対象の諸部分に注意を向けることがより可能になる。というのも精神は「既に」この対象を見渡しその全てに「目」を走らせた (a découvert et parcouru en entier) からだ。作品の全体的観念 (l'idée générale de l'ouvrage) が、想像力の中で言わば安定した座りを得るのだ」⁽³⁶⁾「論文著者の強調」。デュボスが唱えそして一八世紀中頃まで仏芸術論の主流ともなった絵画パラダイムもまずはこの観点で理解されねばなるまい。それは古典主義的芸術論の基盤たるアリストテレス『詩学』が、「可能なことあるいは必然的なこと (τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον)」の緊密な前後関係の「筋立て (μῦθος)」による作品のその「美しい (καλόν)」⁽³⁷⁾「大げな (μεγέθυνος)」が「一目で見渡せるもの (εὐνόητος)」であるのをその第七章で明確に求めていた事実⁽³⁷⁾とも無縁ではない（事実一六三〇年代後半の「ル・シッド」論争でコルネイユ批判の本格的な先陣を切ったスキュデリはこのアリストテレスの文面を意識して「時の統一 (unité de temps)」の重要性を説く⁽³⁸⁾）。そして、正に鑑賞者のみならず創造的芸術家にとっても向こう側にある模倣対象及び模倣表現を全体瞬時に統一的に把握する「真実らしさ」そしてこれに快を見出す言わば主知的な精神による鑑賞の在り方、これらにルソーは異を唱えたのである。自らの音楽理論のみならずその

メロドラマの実践によって、むしろ作者の「情念」を背後に孕むピュグマリオンの「情念」の「真実らしさ」を対置しつつこの批判を遂行した。それはまた、作者のそれに代表される「生」の次元（それは鑑賞者の「生」とも必ずしも無関係ではない）が不可避免的に「生々しく」介入することで、（古典主義時代以上に近代以後強調されることにもなる）作品の自律的存在自体を常に揺り動かす不安定だが力動的でもある契機ともなろう。即ち、彼の音楽劇『ピュグマリオン』は、彼の自伝小説の執筆・公開に内容的にも時期的にも並行しつつ、また古典主義的芸術観を極限まで押し進めた当時のフランス・オペラに対抗しつつ、そして特にその「感性の上演劇」によって作品をその創造者と鑑賞者のピュグマリオンニズムの交錯へと大きく引き寄せることで成立期の近代西洋美学に最初の大きな変容を迫ったのである。

註

- (1) 本論は、紙幅の都合上、二部に分けて掲載される（前半の第一節と第二節は『論集』（東京女子大学紀要、第六六卷（二号）、二〇一六年）に既に掲載済み）。尚、本第二部の本文中および註の参考文献の情報と参照の際の省略記号は、第一部のものを受け継ぐ。
- (2) J. Starobinski, «J.-J. Rousseau et le péril de la réflexion», in *Œil vivant*, Paris, 1961, pp. 179-180; P. De Mann, *Allegories of reading*, New Haven & London, 1979, ch.8, but 後述する様じ、一九世紀以後の近代的文学観から安易に「ナルキッソスの逸話とピュグマリオンのそれを結びつけることは実はできない。実際、ルソー自身は喜劇『ナルシス』とメロドラマ『ピュグマリオン』を執筆したが、後述する古代のオウィディウス同様に、これら二つの劇作を明示的に自身で関連づける発言を一切残していないことには注意が必要である。
- (3) テュロスとパリの同一視の可能性については、既に公表した本論第一部の註32（馬場、前掲論文、一八頁）を参照のこと。
- (4) 以下の点を指摘するだけにここでは留めよう。即ち、このメロドラマと不可分であるルソーの自伝小説三部作の試みは、特に本文で次に挙げたピュグマリオンによって否定される「賞賛や栄光」をむしろ前提とさえすること、これが解釈上微妙な問題圏を構成することになろう。無論、これらの自伝小説（特に『ルソー、ジャン・ジャックを裁く』対話（II, 803-804）で「利己愛」がルソーの思想的著作と同じく否定されていることにも十分な注意が必要であらう。

- (5) ルソーのメロドラマに関してオウィディウス原典との関連は後でも触れる様に余りに明白だが、彼の喜劇『ナルシス』についても台本中（フロンタンの台詞（*c'est un portrait... métamorphosé.*）（II, 1006））にオウィディウス原典への間接的言及が為されているのは見逃すべきではない。
- (6) これは『新エロイーズ』での発言である。更にはその『薔薇物語』への言及箇所に付けられた Guyon の註を参照のこと（II, 1606（note 2 pour la page 466））。
- (7) Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, tr. et éd., par Strubel, coll. «*Œuvres de poches*», Paris, 1992, v.20887-20892, p. 1080. ストウルベルの現代仏語訳（*ibid.*, p. 1081）と篠田勝英氏の邦訳（『薔薇物語』、平凡社、一九九六、四八〇頁）を参照した。
- (8) 関連する中世仏文学史研究をある程度ながら考慮に入れた上での詳細な分析は既に発表した論考で行った。馬場朗、「近世前二つのビュグマリオンにおける「技」と「愛」」『群馬県立女子大学紀要』二二五号、二〇〇三年、一一一―一九頁。
- (9) A. Büttm, *Pygmalion die Ikongraphie eines Kunstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Peter Lang, 1988, pp. 34-44.
- (10) O. Bätschmann, «*Pygmalion als Modell der Kunstrezeption*», in *Der Betrachter ist im Bild*, éd. par W. Kemp, Köln, 1985; «*Belebung durch Bewunderung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption*», in *Pygmalion die Geschichte des Mythos, ouvr. cit.*.
- (11) 既に十八世紀前半初めにデュボスは「風景画の画中の人物達が（絵画内世界へと関心が向く様に）鑑賞者に及ぼす重要性に就いて明確に指摘する」（Dubos, *Les Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*（1ere publication en 1719）, Slatkine, 1982, part. I, sec. vi, p. pp. 54-55）。無論それ以前から絵画の発注者が絵画内に中心主題の観者として書き込まれること、また中心主題の観者達の存在が鑑賞者を絵画内へと導く仕掛けであったことは十分に推測である。
- (12) M. Fried, *Absorption and theatricality*, Berkeley, 1980. 尚、フリードのこれらの美術史上の用語をルソーのメロドラマに応用する視点に関しては以下の研究の指摘に想を得た。I. Müller-Bach, «*Autobiographie und Poetie*», in *Pygmalion die Geschichte des Mythos, ouvr. cit.*, pp. 283-284.
- (13) この点については一六八九年から一九九二年迄の膨大な数の上演形態のビュグマリオンニズムを網羅的に調査した以下の研究が極めて重要である。B. Brandt-Risi, «*Der Pygmalion-Mythos im Musiktheater*», *Pygmalion die Geschichte des Mythos, ibid.*, pp. 665-733. 興味深いこと、上演形態のビュグマリオンニズムは一八世紀が（八一作品）より多く一九世紀（四四作品）を圧倒している（*ibid.*, pp. 672-714）。
- (14) 「ル・シット」論争に端を発する、当時の上演における台本作者と上演実践者側との対立も含めた上での作家による「台本」の歴史的重要性の始まりについて触れた以下の指摘を参照した。V. Lochert, «*La méditation de la lecture*» contre «*Les agissements de la représentation*»: lecteurs et spectateurs dans les querelles dramatiques», in *Les Querelles dramatiques à l'âge classique*, études réunies et présentées par E. Hénin, Peters, 2010, p. 131-132.

- (15) De La Motte, *ouvr. cit.*, p. 191. この部分についてはバロ・ド・ソヴォ台本も若干の語句の違いを除いて殆ど同じである(バロ・ド・ソヴォ、前掲書、一四頁)。
- (16) Ovidius, *Metamorphoses*, tr. angl. par E.J. Miller, Harvard Univ. Pr., 1984 (Loeb Classical Library) (2nde éd.), liber X (v.257), p. 82.
- (17) Diderot, *Salon de 1763*, in *Œuvres complètes*, Herman, 1975-2004, 25 vol., t. XIII, p. 463.
- (18) Ovidius, *ouvr. cit.*, lib. X (v.256), p. 82.
- (19) この点は以下の拙論で既に詳細に証した。A. BABA, *L'Essai sur l'origine des langues de J.-J. Rousseau et la formation de l'esthétique de la voix intérieure*, Thèse présentée à l'université de Caen, 1998, pp. 36-188 (1ère Partie).
- (20) 実はこの記述は(特にIV, 647の中段の長い段落)かなり『言語起源論』第一章のそと(V, 376-377)と重なることが知られている。成る程、後者の記述の場合、それは音声言語の重要性を強調する意図のもとで最終的には退けられる限定的なものである。しかし、本論でも示唆した様に、『エミール』前半部での視覚性よりも触覚性についての『エミール』の重要な位置付けを考えると、おそらくこの第四篇後半での視覚記号の記述も改めて再考する余地が出てくる。
- (21) 成る程、ルソーにとって五官教育よりも遙かに重要なものとして「運動」を挙げることは妥当だろう。とは言え、既に第一篇のあの「産着 (maillot)」(それが乳幼児の動きだけでなく触覚の代表的器官たる手の行使を阻むものであることにもルソーが批判の目を向けているのは明らかである)の議論(IV, 253-256)から、むしろ五官のうちで最も「運動」と不可分なのは「不断の見張り番 (une garde continue)」のように人間の身体の表面全体 (la surface entière de notre corps) に広がっている(381)ことも明言される「触覚」でもあることは重要である。だからこそ五官の行使に話題を写す直前でルソーが「乗馬」ではなく「身体全体」を使う「泳ぎ」という「運動」の必要に言及し、かつ「触覚」に話しを移行して延々と「夜の遊び」の話をしつつ「闇のうちでしっかりと踏みしめるのに慣れている足や周囲にあるあらゆるものに容易に触れることができるように訓練された手」(387)の必要性について述べるのは全く当然なのである。
- (22) Herder, *Werke*, Frankfurt a. M. (Deutscher Klassiker Verlag), 1985-2000, t. IV, p. 295.
- (23) Herder, *Sämtliche Werke*, Berlin, 1892, t. VIII, p. 110.
- (24) 小田部胤久、「記号結合術としての芸術—レーシングと一八世紀記号論的美学」、『記号の劇場』(谷川編)所収、昭和堂、一九八八、一一四—一三六頁；『芸術のモナドロジー』、『行為と美』(市川他編)所収、岩波、一九九〇、三三—三三八頁。尚、レーシングおよびライブニッツ・ヴォルフ派の記号論的美学については小田部も参照する(その絵画的な自然記号重視も含めた)以下の研究が詳しい。D. E. Welbery, *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge Univ. Pr., 1984.
- (25) K. Sasaki, «18me siècle comme ère de la peinture», in *Dix-huitième Siècle*, n.27, 1995; 佐々木健一、「絵画の時代としての十八

- 世紀』、『思想』、一九八七年(七五五号)。
- (26) 確かに、近年ではジル・ドゥルーズのフランシス・ペーコン論『感覚の論理』における(ドゥルーズ特有のディアグラム概念として特にブロックの抽象表現主義についての解釈に直結する)「触覚性」の重要な位置付けにも示唆されている様に、現代的な美学上の問題圏としての「触覚性」への着目度は容易には否定できまい。但し、一九世紀以降のフランスに限って言うならば、むしろ「触覚性」と不可分な「彫刻」のジャンル上の影響力は必ずしも大きなものではない(むしろフランスでは「彫刻性」が「ドイツ的なもの」へと結びつけられ批判される)。この点については、一九世紀以前も含めた以下の研究が極めて参考になる。J. Lichtenstein, *La tache aveugle: Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Gallimard, 2003.
- (27) 小田部『芸術のモナドロジー』前掲論文、三二四～三二五頁。
- (28) Herder, *Werke, ouvr. cit.*, t. IV, p. 282.
- (29) *Ibid.*, p. 255.
- (30) ストイキスマ『ピュグマリオン効果』(松原知生訳)、ありな書房、二〇〇六年、三〇～三二頁。
- (31) Herder, *Werke ouvr. cit.*, t. I, p. 269.
- (32) Herder, *ibid.*, t. IV, p. 255. 更この著作の準備ノートに以下の発言がある。«... dies Gefühl tappet langsam, tastet u.s.w., freilich hier nicht daraus die rasche Ueberraschung der Schönheit Weiblichen Geschlechts : zu solchem Triumph gehört angenehmer Verwirrung. Dieser langsamer, gründlicher und dann verliebter, wie Pymalion» (Herder, *Sämtliche Werke, ouvr. cit.*, t. VIII, p. 110).
- (33) *Ibid.*, p. 307.
- (34) 実際、ヘルダーは一方で否定的官能性を絵画性に強引に帰しつつ他方でヘルマフロディストの彫像に本来「邪淫なもの」(Unzucht)は無いとし、その理由を彫像一般の「真実全体の忠実な自然 (die treuen Natur der ganzen Wahrheit)」によって絵画の様に妄想的想像力が働かならざるに求めよう(『*Werke, ouvr. cit.*, t. IV, p. 266)。
- (35) Dubos, *ouvr. cit.*, part. I, sec. xl, pp. 413-427.
- (36) *Ibid.*, part. I, sec. xlii, p. 456.
- (37) アリストテレス『詩学』(松本仁助・岡道男訳)、岩波書店、一九九四年、四〇頁。ギリシア語原文は以下を参照した。Aristoteles (Aristote), *Poetikes, transl.* par S. Halliwell, Harvard Univ. Pr., 1995, p. 56 (1451a4).
- (38) Georges de Scudéry, *Observations sur le Cid* (1ère publication en 1637), in *La Querelle du Cid, ouvr. cit.*, pp. 78-79.